



Centro Universitário de Brasília – UniCEUB  
Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas – FATECS  
Curso: Comunicação Social  
Habilitação: Publicidade e Propaganda  
Disciplina: Monografia Acadêmica  
Professor Orientador: Luciano Mendes

## **A interferência do diretor na narrativa audiovisual Uma análise sobre Kubrick, Lynch e Bergman**

Ana Candida Amaral  
RA(2060655-6)

Brasília  
2008



Centro Universitário de Brasília – UniCEUB  
Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas – FATECS  
Curso: Comunicação Social  
Habilitação: Publicidade e Propaganda  
Disciplina: Monografia Acadêmica  
Professor Orientador: Luciano Mendes

## **A Interferência do Diretor na Narrativa Audiovisual Uma análise sobre Kubrick, Lynch e Bergman**

Ana Candida Amaral  
RA(2060655-6)

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Tecnologia do UniCEUB como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda sob orientação do Professor Luciano Mendes.

Brasília  
2008



Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Tecnologia – FATECS  
Curso: Comunicação Social  
Habilitação: Publicidade e Propaganda  
Disciplina: Monografia Acadêmica

**Membros da banca examinadora**

Membros da banca	Assinatura
1. Professor(a) Orientador(a) Prof.: Luciano Mendes	
2. Professor(a) Convidado(a) Prof.:	
3. Professor(a) Convidado(a) Prof.:	
Menção Final:	

Brasília/DF, Novembro de 2008

Dedico este trabalho à minha mãe pelo apoio despendido para a conclusão deste curso. E a Pablo, pela paciência infinita.

Presto meus sinceros agradecimentos ao meu orientador Luciano Mendes, aos professores André Ramos, Flor Marlene e Maira Carvalho. O apoio destes foi crucial para elaboração e resultado final do trabalho.

## **RESUMO**

O objetivo deste projeto é perceber as influências que o diretor de Cinema possui, como principal atuante, na construção da narrativa cinematográfica, em termos de linguagem visual e sonora. O Cinema fornece espaço para que o espectador deixe-se levar pela mão do criador. E o poder exercido pelo construtor da mensagem audiovisual pode intervir na interpretação do espectador através de sensações causadas por diferentes cores, sons específicos, movimentos de câmera e seus posicionamentos (ângulos), tempo da narrativa e tantos outros artifícios, inseridos para guiar o pensamento. Para isso, são analisados aqui, três filmes de décadas e diretores diferentes para que as considerações possam ser completas em termos acadêmicos e experimentais. Os diretores David Lynch e Ingmar Bergman são exemplos de criadores de um Cinema que procuram trilhar seu percurso fora da cultura da Arte Menor e servirão como base de análise para um filme que caminha por entre os níveis de cultura de massa, De Olhos Bem Fechados de Stanley Kubrick.

## SUMÁRIO

<b>1 – INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>2 – EMBASAMENTO TEÓRICO.....</b>	<b>10</b>
<b>2.1 – Indústria Cultural.....</b>	<b>10</b>
<b>2.2 – Estética.....</b>	<b>12</b>
<b>2.3 – Narrativa.....</b>	<b>13</b>
<b>2.4 – Direção.....</b>	<b>15</b>
<b>3 – ANÁLISE.....</b>	<b>17</b>
<b>3.1 – ‘Império dos Sonhos’.....</b>	<b>17</b>
<b>3.2 – ‘Gritos e Sussurros’.....</b>	<b>18</b>
<b>3.3 – ‘De Olhos Bem Fechados’.....</b>	<b>20</b>
<b>4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>22</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>25</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>26</b>

## 1 –INTRODUÇÃO

Acredita-se que Cinema é criado e produzido de forma que a interpretação de sua narrativa deva ser creditada particularmente ao seu leitor. O nível de entendimento de um filme está estritamente ligado ao nível de conhecimentos e experiências de quem o lê. Independentemente disso, o diretor tem o papel de guiá-lo na narrativa audiovisual. Ele usa diversas maneiras de fazê-lo. E vai além. Ele induz o caminho a ser trilhado e acaba negando, ao telespectador, a liberdade de criar as próprias conexões pela aventura narrativa. Ao definir quais elementos utilizar, o diretor constrói a possibilidade de uma interpretação fora do controle do espectador que monta as informações ao ponto de chegar a conclusões que o próprio diretor busca. Assim, este projeto procura um entendimento mais aprofundado e a análise estética de filmes que mostram essa relação com o espectador, baseando-se na direção desenvolvida.

Nesta análise, desenvolvida sobre os métodos que proporcionam as bases lógicas da investigação, usou-se o método indutivo. Sobre os meios técnicos da investigação, utilizou-se método observacional e comparativo. A pesquisa é descritiva e a observação, simples. Na primeira parte do projeto encontra-se a base teórica utilizada. Esta foi dividida em Indústria Cultural, Estética, Narrativa e Direção. E aí se encontra todo o embasamento utilizado para esta análise.

Na segunda parte do projeto encontram-se divididos por títulos os filmes a serem analisados. Os três filmes foram escolhidos para serem avaliados de acordo com a discussão proposta. Esta análise tem a finalidade de avaliar e esclarecer a possível interferência do diretor na narrativa e se é plausível construir esta narrativa mantendo o espectador livre para edificar seu próprio pensamento. Aqui se encontram peças integrantes da Indústria Cultural, mas que possuem características que não os enquadram em uma cultura popular exemplificada por Adorno. As possíveis exceções serão discutidas e analisadas.

O primeiro filme escolhido é Império dos Sonhos (*Inland Empire*, 2006) do diretor estadunidense David Lynch que se encontra aqui por descrever narrativas oníricas e não-lineares em uma linguagem visual plástica. Este diretor possui características que o colocam no ápice do abstracionismo audiovisual e da inovação



de narrativa. Por isso, e também por ser muito recente, Império dos Sonhos será analisado.

Gritos e Sussurros (*Viskningar Och Rop*, 1972), o segundo filme a ser analisado, é de Ingmar Bergman. O diretor sueco é considerado um mestre da sétima arte. Dentre os filmes dirigidos por ele, Gritos e Sussurros possui uma linguagem visual repleta de significados importantes para essa discussão tais como as cores usadas e o tempo da narrativa. Bergman é o diretor analisado que menos se encaixa no processo tradicional de cultura de massa. Sua importância vai além dessas análises. Outros diretores de grande porte inspiram-se nos filmes de Bergman. O diretor é um dos poucos que trabalham diretamente com a emoção das personagens transformando seus filmes em obras de arte.

O terceiro diretor é Stanley Kubrick. O filme escolhido é De Olhos Bem Fechados (*Eyes Wide Shut*, 2001), o último dirigido por ele antes de sua morte. Toda sua filmografia é permeada de grandes obras artísticas e de grande aceitação do público. Seus filmes se integram facilmente e insistentemente na cultura de massa sendo vastamente reproduzido sob forma de imagens e cenas. Mesmo assim, Kubrick desenvolveu uma forma de narrativa específica que o coloca entre os grandes diretores de Cinema de Arte.

De Olhos Bem Fechados é um filme que possui uma narrativa não tão linear quanto seus outros filmes. Conversa sobre sonhos e universo humano similarmente aos filmes de Lynch e Bergman. É o filme para ser analisado e comparado aqui, já que os outros filmes de Kubrick possuem uma linha de crítica social mais enfatizada.

Este projeto procura mostrar de forma analítica o uso de uma forma de propagação de idéias. O artista, como o diretor, possui liberdade criativa para expressar-se de formas diversas, mas aqui será tratado mais o cunho funcional desta forma de expressão cinematográfica do que o desejo de apenas divulgar a arte.

## 2 – EMBASAMENTO TEÓRICO

### 2.1 – Indústria Cultural

O Cinema, produto da cultura de massa, tem o objetivo de entreter e *padronizar as necessidades* (ADORNO, 1985, p. 114) do espectador, alimentando, assim, a Indústria Cultural. Esta uniformiza toda forma de expressão de Arte transformando-as em produtos comercialmente rentáveis. O problema surge com a proliferação de obras facilmente reproduzidas ainda no início da Revolução Industrial. Na Indústria Cultural tudo é permitido e tudo é vendido. Dentro da problemática da arte superior e da arte inferior, o cinema é o meio de comunicação audiovisual que participa das duas categorias. Além de prestar-se ao ambiente de fácil acesso e circulação, filmes também atingem os segmentos mais puristas da sociedade.

Se uma obra é feita para o Cinema, em termos de criação da Beleza, através de uma ação narrada principalmente através das imagens, temos o Cinema como Arte, colocada em pé de igualdade com todas as outras. Se, porém, o aspecto predominante é o da divulgação ou da informação, então temos o Cinema como Arte menor ou mesmo como mero meio de comunicação de massas, caso em que perde toda, ou quase toda, sua importância estética. (SUSASSUNA, 1975, p.250)

Adorno explicita, ainda, em *Dialética do Esclarecimento*, que o Cinema, como qualquer outro produto da indústria cultural, é produzido para servir todos os níveis de uma sociedade capitalista e industrializada.

Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu nível, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria de produtos de massa fabricada para seu tipo. (1985, p. 116)

Assim sendo, o espectador tem acesso apenas ao que lhe é permitido. Dois dos filmes tratados aqui participam da esfera de produtos indicados para

consumidores de Arte superior por possuírem elementos que assim o caracterizam. A exceção vai para Kubrick que serve tanto o grande público das massas, quanto os olhares mais críticos.

A diferença desses produtos pode ser observada através do uso de técnicas como tempo, trilha sonora, cores e efeitos. Estes são amplamente utilizados e controlados a fim de causar familiaridade com o objeto por parte do espectador, imerso em apatia e falta de senso crítico, produzidos pela própria indústria.

Os *mass media* apresentam-se, portanto, como o instrumento educativo típico de uma sociedade de fundo paternalista que, na superfície, é individualista e democrática, e substancialmente tendente a produzir modelos humanos heterodirigidos. (ECO, 1994, p. 42)

Os “modelos humanos” citados por Eco não percebem que estão consumindo produtos enlatados, pois justamente esses produtos são criados para manter a mesma ordem das coisas. O produto audiovisual, pois, encontra-se como “criação delas [leis de mercado] enquanto tais se orientam, nos setores mais amplos da cultura de consumo, conforme os pontos de vista das estratégias de venda no mercado” (HABERMAS, 1984, p.195). Assim, o Cinema não se encontra em uma esfera mágica de propagação de arte em si, mas em uma forma concreta de expressar uma idéia previamente arquitetada. São produtos de um mercado capitalista e existem para um fim, são objetos de consumo. Mesmo os que aqui se encontram, de formas, de níveis e de intensidades diferentes.

Os filmes a serem analisados encontram-se imersos na Indústria Cultural mais por pertencerem à cultura de massa que engloba o Cinema como um todo, do que por possuírem características que os assemelham dos demais. A produção e direção de filmes estritamente comerciais podem ser consideradas como base de comparação, mas encontram-se aqui produtos que por si só procuram ser exceção à regra.

Isso porque diretores como Lynch e Bergman tratam a narrativa de forma mais intimista. Eles querem transmitir aos seus telespectadores algo mais. Não

pertencem à Indústria do Cinema e não procuram apenas comercializar suas obras. Neste tipo de narrativa, encontram-se formas de expressão e análise de representação da vida. Kubrick também procura usar formas artísticas de reprodução de idéias, mas o faz de forma tangível às massas que consomem seu produto de forma mais ampla.

## 2.2 – Estética

A reprodutibilidade confiada ao Cinema priva o objeto real de ser entendido em sua esfera, constrói-se uma imagem dele mesmo que, no caso do Cinema, é antemão interferida pelo próprio reprodutor. O objeto de análise perde, ao ser lido, uma pluralidade de formas e o contexto original em que se insere. “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade” (BENJAMIN, 1987, p. 167). Ele apodera-se do objeto *in natura* e o transforma em uma seqüência de signos individuais. Ariano Suassuna menciona

...por mais perfeita que seja a cópia, não pode reproduzir senão a cor, a forma e os aspectos diferentes sob os quais se apresenta um dado objeto...ele (o objeto de Arte) não imita o ser verdadeiro, tal como é, mas sim a aparência que representa. Em outros termos, ele não exprime a idéia, mas sim o ídolo das coisas. (SCHULL *apud.* SUSASSUNA, 1975, p. 121)

Cria-se, assim, um universo distante do real. O universo da obra em si representa a realidade e, no caso do Cinema, transpõe cenas produzidas em que o ator acaba por ser um instrumento na mão do criador. Arnheim coloca que “...o estágio final será atingido quando o intérprete for tratado como um acessório cênico, escolhido por suas características ... e colocado no lugar certo” (ARNHEIM *apud.* SUASSUNA, 1975, p. 181).

Como um “procedimento puramente técnico”, o Cinema causa, através da montagem, uma ilusão onde efeitos desencadeiam o “inconsciente ótico”, necessário para manter a mente do espectador em distração, fato relatado por Benjamin. Logo, a realidade pura que o espectador encontra, ao observar uma paisagem real, é

artificial, sem ângulos, imersões, interrupções, acelerações, ampliações, fotografia especial ou montagem.

As técnicas utilizadas na obra são artifícios para nela construírem o molde da idéia. Elas dão o verdadeiro caráter para a narrativa a ser ali desenvolvida. Por isso, é deveras importante que nesta análise o estudo da técnica sobressaia qualquer outra análise. “...pode-se dizer que a técnica é a essência da Arte. Ela é, não a rotina artística, mas o pensamento estético” (LALO *apud.* SUASSUNA, 1975, p.178). Ariano Suassuna defende os três estágios na construção. O primeiro é o ofício, parte material da Arte, que no cinema pode ser retratado pelas câmeras, lentes, luzes, a película em si. A técnica é a alma da obra. A mais harmônica e com menos mobilidades dentro da narrativa, a linear, não possui caráter recorrente nas obras escolhidas. Estas foram elaboradas e construídas em cima da linha oposta, a pictórica, dramática e cheia de contrastes.

Ainda há um terceiro estágio para a construção da obra de Arte. A forma é mais importante em um campo espiritual da obra. Está mais presente em pinturas e na música. Para o Cinema, e este estudo, não será muito utilizada.

## 2.3 – Narrativa

Diferentemente da narrativa literária, a narrativa cinematográfica utiliza o tempo de construção do enredo através dos artifícios visuais e sonoros. São elementos escolhidos a fim de “levar a mente do leitor para lugares específicos” (ECO, 1994, p. 42). O diretor usa o tempo, as cores, os sons, os movimentos de câmera com a finalidade de assim, montar um esquema traduzido pela mente do espectador como coordenadas. Essas se transformam em informações que, unidas às informações que o espectador já possui, rumam para um objetivo que é escolhido pelo diretor. O tempo usado, pelo ritmo decorrido, ajusta-se ao tempo de leitura.

O tempo em que a narrativa é construída pode variar e a absorção pela mente do leitor ocorre de formas diferentes, resultante da estratégia do autor e sendo conferido pelo tempo da leitura. “Uma história pode ser mais ou menos rápida – quer dizer mais ou menos elíptica –, porém o que determina até que ponto ela pode ser elíptica é o tipo de leitor a que se destina” (ECO, 1994, p.12).

Por isso, a narrativa é construída de forma que o leitor necessita, de antemão, possuir subsídios para chegar a um ponto pré-determinado. São as informações que cada um carrega que vai permitir ou delimitar o entendimento proposto. Esse ponto é pré-determinado porque o diretor sabe para onde quer levar o espectador. A conclusão a ser obtida a partir da leitura de uma obra, já foi antemão esperada pelo autor. O espectador percorre as histórias por um caminho ou outro, mas “cabe ao autor da obra definir os caminhos da leitura da narrativa” (ECO, 1994, p. 23).

Mas isso só ocorre quando o criador oferece o mundo real como pano de fundo da própria narrativa. Aqui, a reprodução do real e toda a experiência do ‘assistir um filme’ é tratada como ficção. O espectador sabe que ali na tela há uma história imaginária. O espectador, através das experiências/conhecimentos que possui do mundo de verdade, assina o acordo ficcional traçado pelo próprio narrador. Ele que entende que a partir daquele momento, que o filme começa, tudo é possível. Dentro desse mundo de possibilidades infinitas, o autor tem o direito de apontar o que quiser. Só assim é possível que o “autor conduza o leitor através de cortes na linearidade da narrativa” (ECO, 1994, p. 40).

Os elementos do discurso são artifícios que mostram o caminho a seguir e, como nos filmes analisados, são os leitores de segundo nível que possuem habilidade para serem “estimulados pela fruição estética” (ECO, 1994, p.72), no lugar em que o leitor de primeiro nível é preso apenas pela atenção. A fruição mantém o espectador de primeiro nível preso à história enquanto o autor organiza o próximo passo. Já para leitores de segundo nível, a fruição em si já apresenta um deleite para sua análise.

Ao prolongar o tempo de leitura, que através do discurso dá ao leitor a idéia de espaço, o diretor, no Cinema, traduz esse tempo em ação de uma cena, os olhos do espectador precisam ler a tela, vagar os olhos para absorver a imagem. Para isso, o criador lança mão de itens, detalhes e objetos que facilitam ou dificultam a leitura. É dentro desse espectro que o autor delimita os caminhos por onde se pode absorver a idéia.

Analisar essas características da narrativa pode mostrar exatamente aonde o diretor gostaria que o espectador chegasse. São caminhos pelos quais se forma o esqueleto da história, sua verdadeira função. Uma comédia possui elementos diferentes de um drama ou de um filme de terror. São narrativas em que se esperam reações muito diferentes do espectador. A análise dos filmes aqui citados tem como base fundamental a sua narrativa e o modo com que o diretor gostaria que o espectador caminhasse.

## 2.4 – Direção

A palavra dirigir vem do latim *Dirigere* e significa dar determinada direção a; encaminhar; guiar; comandar; administrar; reger; governar; enviar; endereçar; encaminhar-se em certa direção (FERREIRA, 2004, p.321). O diretor de Cinema tem o propósito de servir-se de artifícios e sutilezas que, empregadas por ele na cena, montam o labirinto que se percorrido pelo espectador o leva em uma jornada inconsciente.

Os planos, as seqüências, o tempo, a música, as cores e a fotografia são elementos que, na narrativa audiovisual, guiam a platéia através do resgate de memórias e que, por fim, desemboca no reconhecimento, na familiarização do objeto. Isso é possível porque em filmes de ficção, diferentemente dos documentários, abre-se espaço para uma realidade de mentira, tudo é possível.

Os instrumentos de persuasão podem parecer simples: emoção, sensação física de medo, repulsa, raiva, angústia... E apresenta perguntas sobre a relação entre a realidade e a verdade. (Sempre supondo que essas duas palavras, com seu significado embotado pelo uso prolongado, possam ser associadas à tendência que todos sucumbimos: nossa perturbadora deficiência em resistir às imagens colocadas diante de nós, nossa incapacidade de pensar por nós mesmos, de reagir de maneira inteligente e cética). (CARRIÈRE, 1995, p. 54)

Cabe, então, ao diretor, a definição da idéia a ser entendida. Ingmar Bergman exemplifica isso em entrevista concedida a Stig Björkman, Torsten Manns

e Jonas Simas, em *O Cinema Segundo Bergman* (1977, p.125), quando fala de seu filme *Skammen* (Vergonha). Ao posicionar a câmera longe dos personagens e fazendo que, na tela, fossem apenas sombras perto da parede, Bergman tenta induzir a sensação de vazio, impotência, indiferença e insignificância.

Dirigir um filme significa saber transformar suas idéias de forma subjetiva para que o espectador absorva e chegue a uma conclusão. Se um diretor coloca um *fade* entre uma cena e outra isso vai ser entendido pelo leitor como uma passagem de tempo. Se ele o faz em vermelho não significa somente isso. Há muito mais por trás de uma simples passagem de cena. Todas as formas de linguagem encontradas em um filme caracterizam um conceito que o diretor quer que o espectador busque e entenda.

Uma cena nunca pode ser considerada retrato do real. Ela é, sim, a leitura do seu observador. Tarkovski cita em seu livro “de nenhum modo, porém, é possível elevar cada tomada à condição de uma imagem do mundo; o mais comum é que ela se limite à descrição de um aspecto específico” (1977, p.126). Ele também explica que ao filmar *O Espelho*, especificamente na cena em que a protagonista decide se corta ou não a cabeça de um galo, prefere fazê-lo em alta velocidade e com uma iluminação evidentemente artificial. Na edição, tratou de colocar a cena em câmera lenta a fim de dar um efeito de alargamento da estrutura temporal. “Estamos levando o espectador a mergulhar no estado de espírito da protagonista, estamos retardando aquele momento, acentuando-o” (1977, p.129), completa.

Assim fez Kurosawa em *MacBeth*. Em meio a milhões de formas de expressar como Macbeth se via perdido na floresta, o diretor fixa na memória do espectador um objeto específico, neste caso uma árvore, que serve de referência para demonstrar que o protagonista anda em círculos. Ele delimitou um caminho a ser trilhado pelo observador. E influenciou sua análise. Se Kurosawa colocasse *MacBeth* para andar durante vários minutos até a compreensão do leitor para o fato decorrido, ele provavelmente não seria entendido da mesma forma. O leitor iria se cansar ou entender de outra forma. Por isso, a análise a ser feita neste projeto procura utilizar o ponto de vista do diretor que quer ser entendido de uma forma específica.



### 3 – ANÁLISE

#### 3.1 – ‘Império dos Sonhos’

Falar de David Lynch é falar de narrativa não-linear. O diretor trabalha a linguagem dos filmes de forma oposta ao modelo que sucumbe às massas. Império dos Sonhos é mais um exemplo disso. São vários elementos combinados. O tempo de leitura das cenas varia em demasia, diálogos em diferentes idiomas misturam-se com imagens distorcidas e finais aparentemente sem nexo. As músicas são distorcidas muitas vezes e o aspecto de sonho está sempre presente. O filme começa com um fecho de luz localizado à direita da tela que faz alusão à iluminação de teatro. Isso já remete ao assunto geral tratado na obra. A luz do *spot* gira e ilumina o título em cartela que diz *Inland Empire*. Em tradução literal significa Império Interior. A primeira cena surge do preto total da cartela inicial e ilumina somente a agulha de uma vitrola cortando um disco de vinil. Este narra a palavra que abre o filme e que aparecerá em mais duas ocasiões em que o filme muda completamente de caminho: AxxonN. Em inglês, AXN é o diminutivo para *action*, ação, palavra utilizada pelo diretor de cinema ao começar uma cena. Entra-se, de fato, no filme.

Durante os 172 minutos de narrativa, Lynch dispõe cenas ambientadas em 1930, aparentemente, onde três poloneses se envolvem. Essa mudança de tempo perde seu referencial nas obras deste diretor. Todas essas cenas são em preto e branco e com aparência de película antiga, causando justamente a sensação de outra época, de passado, ao espectador habituado a tal narrativa. Neste caso, esse tipo de linguagem perde a razão de ser já que, passado, presente e futuro misturam-se na obra de Lynch.

O diretor trabalha com grandes estúdios, mas não obtém resposta satisfatória do grande público. Além disso, construiu uma forma de criticar a cultura de massa através de um dos braços dela. Uma crítica clara de Lynch aos estúdios americanos é notada quando atores fantasiados de asno encenam em uma espécie *sitcom* (*situation comedy*, seriados americanos enlatados populares, inclusive no Brasil, onde as fórmulas de comédia são as mesmas). Aqui, além da crítica aos próprios atores, a casa dos “homens-asno” é retratada em um palco de teatro muito mal iluminado onde a luz é disposta de forma que os atores possuam gigantescas

sombras ao redor. O espectador logo percebe que se trata das *sitcom's*, pois Lynch adiciona os risos e aplausos inseridos artificialmente, típicos desses programas.

Suas obras possuem por demais elementos que o classificam como dadaísta, surrealista, abstracionista, e repelem o gosto popular. Além da narrativa não-linear, Lynch utiliza inúmeras vezes cenas completamente desfocadas. Isso traz um ar proposital de confusão, não é possível identificar o que há exatamente ali, como em um sonho. Espectadores desacostumados não conseguem acompanhar o diretor e o caminho proposto. Outros elementos, como a música, também são elaborados e sugeridos a fim de ajudar o leitor a decifrar os efeitos de sonho. Quando Lynch coloca uma trilha com violinos e harpas ao mostrar Susan (Laura Dern) entrando pela primeira vez ao estúdio de gravações, é apresentado um convite para se perceber o mundo de fantasias que aquilo pertence. A partir do momento em que os atores se misturam a suas personagens e perdem a referência do real e do imaginário, a música é densa, com sons distorcidos e longos.

Lynch brinca com o espectador. Leva-o em certa direção, depois mostra outro caminho e apresenta nova solução. O acordo ficcional traçado com o leitor deve ser honesto e, de certa forma, abstraindo a própria maneira de entender a narrativa. De outra forma, pode perder-se no labirinto criado pelo diretor. Em certos momentos, Lynch lança mão de cenas com fundo cômico através de críticas à sociedade. Em outros momentos, pode jogar o psicológico de uma personagem. Essas informações só podem ser absorvidas pelo espectador, se o próprio possuir conhecimento suficiente para aceitar as idéias propostas.

Por outro lado, o acordo ficcional assinado pelo espectador ao assistir uma narrativa apresentada por Lynch deve ser mais subjetivo que o acordo para com outros filmes. De forma contrária, o espectador não chegará ao caminho proposto pelo diretor.

### **3.2 – Gritos e Sussurros**

Pode-se dizer que Bergman é um dos maiores representantes do Cinema Arte. Seus filmes são minuciosamente trabalhados sendo comparados a uma tela de pintura. Neste filme específico, Bergman cria uma cena em que Agnes (Harriet Andersson) e sua camareira Anna (Kari Sylwan), encontram-se sentadas na cama,

ao som de Wagner. A fotografia e a composição do plano e da cena resultam em uma imagem que se assemelha a Pietá, de Michelangelo. No decorrer de toda a obra, também é possível perceber vários instantes que o diretor preocupou-se com a Beleza e Estética a serem apresentadas. São quadros cuidadosamente arquitetados para transformar imagens em narrativa. Por esse motivo, Bergman encontra-se longe de ter papel significativo na cultura popular. Seus filmes não possuem amplo sucesso de bilheteria, tampouco são produzidos por grandes estúdios.

E são diversas as características que os diferem dos filmes da cultura de massa. Outro exemplo é o silêncio. O silêncio é parte imprescindível na criação de Bergman. Podem passar minutos de narrativa sem que se ouça algo. O silêncio possui grande importância no discurso e é uma das ferramentas utilizadas pelo diretor para causar efeito em seus espectadores. Em Gritos e Sussurros, Bergman insere a primeira fala depois de sete minutos do começo do filme. Enquanto isso, o diretor descreve com imagens todo contexto da história recheada de existencialismo, reflexos de cristandade e relacionamento humano.

Destaque para as cores utilizadas. O preto, o branco e principalmente o vermelho são pontuais na obra. Os cenários praticamente todos em vermelho com figurinos em branco e preto. As cores combinadas criaram uma atmosfera onírica quase atemporal, iluminando instantes de amor, ódio e ternura. Cada mudança de cena foi acentuada por *fades* e inserções em vermelho.

Sobre o exercício da direção, o próprio Bergman fala “Eu sou um radar que detecta objetos e fenômenos e os devolve, sob uma forma refletida, mesclada de lembranças, sonhos e idéias” (BERGMAN, p. 17).

Assim como nos filmes de Lynch, o espectador deve estar seguro de que o acordo ficcional travado esteja claro. As obras de Bergman possuem um pano de fundo mais real que as obras de Lynch, mas nem por isso tratam de ser menos complexas. O exemplo da cena de Agnes mostra como esse acordo é importante. Aceitar e entender essa cena depende do espectador. É ele que terá que absorver a informação de um sofrimento retratado em uma câmera parada durante vários minutos. De outra forma, o leitor pode simplesmente vagar com sua mente por outros caminhos individuais e perder o foco da narrativa.

### 3.3 – ‘De Olhos Bem Fechados’

Uma das principais características que se pode ressaltar de Stanley Kubrick é exatamente o fato de que seus filmes passeiam livremente pelos dois pólos da Arte superior e Arte inferior. O diretor utiliza a tela como forma de expressão artística construindo cenas tão ricas em detalhes que se podem arquitetar teses sobre sua direção. São filmes cuidadosamente construídos para que seu fim não seja apenas divertir ou entreter. No entanto, *Laranja Mecânica (Clockwork Orange 1971)*, *2001: Uma Odisséia no Espaço (2001: A Space Odyssey, 1968)*, *O Iluminado (The Shining, 1980)* e *Nascido para Matar (Full Metal Jacket, 1987)* são obras inteiramente inseridas na cultura popular por terem sido amplamente assistidas e aceitas pelas massas.

Mas *De Olhos Bem Fechados* não. Dentro da problemática colocada por Suassuna, o último filme dirigido por Kubrick encontra-se em uma situação peculiar se comparado ao estilo usual do diretor. Os protagonistas são Tom Cruise e Nicole Kidman. Isso é nada mais que uma forma programada e muito empregada de obter milhões de espectadores completamente despreocupados com a Arte em si do filme e obcecados em desfrutar o ídolo na tela. Apesar disso, as preocupações do diretor estavam voltadas para além desses pormenores. Uma delas, a fotografia, é uma das primeiras características que se nota na obra. A escolha de ambientar a história durante as festividades do natal em Nova Iorque é a representação das festas cristãs em que geralmente se prega o perdão, a ser vivido de fato pelo casal Alice e Bill Harford – Tom e Nicole. Todos os cenários possuem pequenas luzes coloridas espalhadas a dar um clima de intimidade e familiaridade. Educando o olhar do espectador e contando com as informações aprendidas, já que em nenhum momento, no filme, fez-se necessária utilização do natal como parte integrante da narrativa. Outra forma de analisar as luzes pode ser como relação sonho-realidade tratada no filme. Elas dão uma idéia psicodélica às cenas, como nos sonhos.

Para afirmar a técnica de contraste de Kubrick, o único cenário que não possui luzes de natal é o do ritual de orgia, completamente escuro, de figurino completamente em preto e com atores usando máscaras. É aqui que a mente do leitor acostumada à fotografia colorida dá enfoque diferenciado para a narrativa. Neste momento, e a partir dele, que Bill enfrenta a verdadeira realidade e descobre

a luxúria, falsidade, hipocrisia e fragilidade do ser humano, inclusive da sua própria mulher. O diretor ainda usa uma cena simbólica para representar a decepção de Bill. Este apaga as luzes da árvore de natal ao chegar a sua casa naquele dia.

Grandes e longas imagens de paisagem natural não têm espaço em *De Olhos Bem Fechados*, do mesmo modo em *Império dos Sonhos* e em oposição a *Gritos e Sussurros*. A reprodução do mundo real e natural está longe de ser uma vontade de Kubrick neste filme. As imagens presentes são apenas curtas inserções das ruas de Nova Iorque para a identificação espacial de a narrativa acontecer. O diretor prefere abster-se de incluí-las para justamente criar o clima de sonho. Para isso, Kubrick repete imagens durante todo o filme. São imagens, sons e pessoas, que surgem diversas vezes, conduzindo o sentimento do personagem e conseqüentemente a identificação personagem-espectador. Mulheres semelhantes são identificadas várias vezes. Alice, a prostituta Domino, a filha de Millich, dono da loja de fantasias, a modelo Mandy e as prostitutas do ritual de orgia da mansão são extremamente parecidas.

As cores utilizadas por Kubrick são um caso a parte. De fato, cada cor traz uma sensação nítida e o diretor faz uso dessa ocorrência em grande parte de seus filmes e *De Olhos Bem Fechados* não é exceção. Lynch e Bergman também procuram utilizar a cor para efeitos determinados como já citado. Kubrick trabalha elementos notáveis na composição das cenas, e as cores vermelho e azul estão presentes em quase todos os cenários. Elas são dispostas de forma a representar o certo e o errado, as contradições da vida. O vermelho significa amor, paixão e desejo. O azul lembra frieza, serenidade e calma. A relação dos protagonistas baseia-se nessa dicotomia.

A direção de arte também tem papel importante nos filmes de Kubrick por ser muito influenciada por ele. Os objetos de cena são calculados e dispostos de acordo com o ângulo definido pela câmera do diretor. A melhor expressão da cuidadosa escolha desses objetos pode ser percebida em *O Iluminado*. Os carpetes geometricamente decorados remetem ao labirinto do hotel e quadros dispostos na parede do hotel podem ter vários significados. Em *De Olhos Bem Fechados*, a casa do casal e o escritório de Bill são revestidos com quadros de imagens abstratas, bucólicas e sexuais, fortalecendo a idéia de sonho. Um exemplo disso está na cena em que a modelo Mandy sofre uma overdose no banheiro da casa de Ziegler, amigo

de Bill. Um enorme quadro apresenta uma imagem de uma mulher nua exatamente igual a modelo desmaiada no sofá. Isso fortalece a idéia de reconhecimento das imagens resgatadas na memória do leitor, que logo associa essa imagem a um sentimento.

O acordo ficcional que o leitor de Kubrick deve estabelecer é diferente do acordo feito com Lynch e Bergman. Por mais que seja necessário abstrair em todos os diretores, Kubrick procura ser mais linear e utilizar muito mais o mundo real como pano de fundo. Enquanto Bergman usa o tempo de forma a levar o espectador a um sentimento, Kubrick utiliza formas mais convencionais para tanto. Da mesma forma que Lynch, Kubrick também insere bases cômicas e, nos dois casos, é necessário ter uma bagagem de informações para absorvê-las e compreendê-las.

É, então, a participação involuntária e, ao mesmo tempo, participante do espectador que permite que as interferências do diretor possam ser levadas a cabo. Sobre a participação involuntária pode-se dizer que é através do simples fato de se permitir ser levado pela narrativa. E, enquanto participante, é o acordo ficcional e as informações que o espectador leva que completam o ciclo.

### **3.4 – Análise Final**

Nos filmes de Bergman, é fácil perceber a realidade usada como pano de fundo. A vida cotidiana, as relações humanas e seus problemas, são de mais simples absorção. Tratando-se de Lynch, isso muda. Ele utiliza uma base onírica como pano de fundo, trazendo à tona imagens surreais e sem conexão aparente. O entendimento fica muito mais complexo e de difícil absorção. Já Kubrick, insere as duas facetas em seus filmes. Ele consegue usar uma base real, usar a vida para narrar linearmente, porém, ao longo do filme, ele insere cenas de cunho psicológicos que interrompem a linha de pensamento do real.

Um exemplo claro disso, encontra-se em *O Iluminado* de 1977, um dos filmes mais populares do diretor. Em uma cena específica, Kubrick faz um rio de sangue descer pelas paredes de um hotel. Isso nunca poderia acontecer na vida real e o público sabe disso. Mas em momentos como esse, em que toda a história possui uma base realística, o espectador abre uma concessão e aceita que aquele rio de

sangue é puramente simbólico. A aceitação torna-se muito mais difícil quando, nos filmes de Lynch, ela toma o filme como um todo e onde o espectador perde o chão da vida real.

Por isso, é exigido muito mais de um expectador ao expô-lo a um filme de Lynch onde o acordo ficcional é traçado minuto após minuto. O entendimento e a aceitação da narrativa são feitos vagarosamente e de forma abstrata. Muitos expectadores não conseguem assistir o filme até o fim. Nos filmes de Bergman, esse acordo é traçado mais facilmente, como dito antes, mas em alguns momentos, como em fortes cenas de fator psicológico, o espectador pode não assimilar a idéia ou simplesmente ignorá-la.

Assim, percebe-se a importância de uma bagagem de informação para assistir e realmente absorver os signos de filmes como Bergman e Lynch. São signos que pedem ao espectador uma experiência de vida que muitas vezes a Indústria da Cultura de massa o priva de possuir. Por isso a aceitação de filmes como os dirigidos por Kubrick é bem maior. Ele não exige tanto essa bagagem de conhecimento.

Mas isso vale para leitores de 1º nível. Enquanto esses leitores não conseguem assistir alguns filmes de Lynch ou se perdem nos caminhos traçados por Bergman, ao assistirem Kubrick, eles aceitam o acordo ficcional e recebem as informações de forma fácil. Para leitores do 2º nível, os filmes de Kubrick recebem outra roupagem e vários significados. Percebe-se então, muitos signos a serem entendidos e estudados.

Um exemplo disso são os intervalos inseridos por Kubrick em *De Olhos Bem Fechados*. São grandes intervalos sem diálogos mas preenchidos por uma música orgânica com sons bem marcados. Pode até parece um mantra a fim de manter uma frequência cerebral. Enquanto isso, Bergman não se constrange em colocar minutos de silêncio total na tela para incômodo de vários expectadores. Lynch não se importa em incomodar, talvez seja seu objetivo, e insere gritos distorcidos ao longo de metade do filme *Império dos Sonhos*.

Toda essa discussão mostra que o diretor lança mão de um tanto de signos a fim de que o espectador os acolha e os entenda. São muitas formas diferentes de utilizar esses elementos, algumas de difícil digestão, como a narrativa truncada de

Lynch e os profundos conflitos expostos por Bergman. Mas as formas utilizadas e as intensidades das mesmas que acabam se tornando característico de cada diretor. Kubrick utiliza cada uma delas de forma a agradar todos os níveis de leitores, acordos e bagagem individuais. Enquanto Lynch e Bergman brincam com o espaço audiovisual de forma e exigir do espectador muito além do que ele pode oferecer.



#### 4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diretor de Cinema é a mão que indica o caminho que o espectador deve seguir. É através da narrativa que ele pode mostrar que o melhor caminho do entendimento é aquele que deve ser traçado. A subjetividade é parte importante da consciência liberada pelo autor e captada pelo leitor. Um não existe sem o outro e essa relação deve-se à cumplicidade que existe. Cabe ao diretor saber construir fatos que se traduzirão em sentimento por parte do espectador.

Se o diretor decidir dispor as luzes de jeito que o rosto do marido fique iluminado por baixo, fazendo os dentes brilharem, exagerando os ossos das maçãs do rosto e das rugas da testa (elemento importantes de filmes de terror), o homem parecerá cruel e aterrador. (CARRIÈRE, 1995, p.16)

Este exemplo de Jean-Claude Carrière traduz isso. Se o diretor o fizer de forma diferente, será tudo diferente. O diretor é responsável por transformar imagem em sentimento. Ele está diretamente ligado a toda a narrativa. E é ele que diz se o espectador vai chorar ou rir. Cada um vai transformar a realidade de um filme em sentimento de sua própria maneira.

Pode distorcer a realidade como F.W. Murnau em *Nosferatu*, ou, ao contrário, fingir respeitá-la para mais imperceptivelmente encobri-la, como Jean Renoir em *Une partie de campagne*. Ele pode proclamá-la ou enfatizá-la, como Vittorio De Sica ou Roberto Rossellini, ou transfigurá-la, como Orson Welles e Federico Fellini. (1995, p.81)

Ao espectador cabe preencher sua bagagem de informações e entender a importância do acordo ficcional estabelecido antes do filme. Só assim, é possível que a narrativa seja compreendida como o diretor deseja. Se compete ao criador fornecer caminhos para serem trilhados, é o leitor quem precisa saber como passar.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodore W. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BJÖRKMAN, Stig; MANNS, Torsten; SIMA, Jonas. *O Cinema Segundo Bergman*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: O minidicionário da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2004.

GIL, A.C. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Ed. Atlas, 1999.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Recife: Ed. Universitária, 1975.

TARKOVSKI, Andreaei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

## INTERNET

<http://www.millarch.org/artigo/bergman-entre-gritos-sussurros>

<http://www.terra.com.br/cinema/favoritos/gritos.htm>

<http://www.adorocinema.com/filmes/de-olhos-bem-fechados/de-olhos-bem-fechados.asp>

<http://www.adorocinema.com/filmes/imperio-dos-sonhos/imperio-dos-sonhos.asp>

<http://www.adorocinema.com/filmes/gritos-e-sussurros/gritos-e-sussurros.asp>

## FILMOGRAFIA

### IMPÉRIO DOS SONHOS

(Inland Empire, 2006, EUA / Polônia / França)

Gênero: Suspense

Tempo de Duração: 172 minutos

Site Oficial: [www.inlandempirecinema.com](http://www.inlandempirecinema.com)

Estúdio: Studio Canal / Absurda / Inland Empire Productions / Asymmetrical Productions / Camerimage Festival / Fundacja Kultury

Distribuição: Europa Filmes

Direção: David Lynch

Roteiro: David Lynch

Produção: David Lynch e Mary Sweeney

Fotografia: David Lynch

Direção de Arte: Christina Ann Wilson, Christine Wilson e Wojciech Wolniak

Figurino: Karen Baird e Heidi Bivens

Edição: David Lynch

Elenco: Laura Dern (Nikki Grace / Susan Blue); Ian Abercrombie (Henry); Bellina Logan (Linda); Amanda Foreman (Tracy); Jermei Irons (Kingsley Stewart); Justin Theroux (Devon Berk / Billy Side); Harry Dean Stanton (Freddie Howard); Sara Glaser (Ellen Thomas); Diane Ladd (Marilyn Levens); Stanislaw Kazimierz Cybulski (Sr. Zydwicz); Henryka Cybulski (Sra. Zydwicz); Julia Ormond (Doris Side); Robert Charles Hunter (Detetive Hutchinson).

Sinopse: No coração de um mistério há uma mulher (Laura Dern) apaixonada e completamente atormentada.

### GRITOS E SUSSURROS

(Viskningar Och Rop, 1972, Suécia)

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 90 minutos

Estúdio: Cinematographica AB / Svenska Filminstitutet

Distribuição: New World Pictures

Direção: Ingmar Bergman

Roteiro: Ingmar Bergman

Produção: Lars-Owe Carlberg

Fotografia: Sven Nykvist

Desenho de Produção: Marik Vos-Lundh

Figurino: Marik Vos-Lundh

Edição: Siv Lundgren

Elenco: Harriet Andersson (Agnes); Kari Sylwan (Anna); Ingrid Thulin (Karin); Liv Ullmann (Maria); Anders Ek (Isak); Inga Gill (Contador de histórias); Erland Josephson (David); Henning Moritzen (Joakim); Georg Arlin (Fredrik).

Sinopse: Em uma casa no campo uma mulher está bastante enferma e recebe cuidados de suas duas irmãs e de uma empregada da família, que precocemente perdeu sua filha e por isso extravaza seu amor de mãe dando o maior carinho possível para aquela moça tão debilitada. Dentro deste contexto lembranças, frustrações e imaginações em um misto de amor e ódio surgem no interior de cada pessoa.

## DE OLHOS BEM FECHADOS

(Eyes Wide Shut, 1999, EUA)

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 159 minutos

Site Oficial: [www.eyeswideshut.com](http://www.eyeswideshut.com)

Estúdio: Warner Bros. / Hobby Films

Distribuição: Warner Bros.

Direção: Stanley Kubrick

Roteiro: Stanley Kubrick e Frederic Raphael, baseado em livro de Arthur Schnitzler

Produção: Stanley Kubrick

Música: Jocelyn Pook

Direção de Fotografia: Larry Smith

Desenho de Produção: Leslie Tomkins e Roy Walker

Direção de Arte: John Fenner e Jevin Phipps

Figurino: Marit Allen

Edição: Nigel Galt

Efeitos Especiais: The Computer Film Company

Elenco: Tom Cruise (Dr. William Harford); Nicole Kidman (Alice Harford); Madison Eginton (Helena Harford); Jackie Sawris (Roz); Sydney Pollack (Victor Ziegler); Leslie Lowe (Illona); Peter Benson (Líder da Banda); Todd Field (Nick Nightingale); Radd Serbedzija (Milich); Leelee Sobieski (Filha de Milich); Marie Richardson (Marion); Allan Cumming.

Sinopse: Bill Harford (Tom Cruise) é casado com a curadora de arte Alice (Nicole Kidman). Ambos vivem o casamento perfeito até que, logo após uma festa, Alice confessa que sentiu atração por outro homem no passado e que seria capaz de largar Bill e sua filha por ele. A confissão desnorteia Bill, que sai pelas ruas de Nova York assombrado com a imagem da mulher nos braços de outro.